

Pandit v.g. jog et son violon-javārī

Georges Lindenmeyer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2347>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1989

Pagination : 243-253

ISBN : 2-8257-0178-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Georges Lindenmeyer, « Pandit v.g. jog et son violon-javārī », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 2 | 1989, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2347>

PANDIT V.G. JOG

et son violon-javārī

«Tu joueras du violon dans notre pays, Ravi Shankar du *sitār* et Ali Akbar Khan du *sarod*. Je suis très heureux!» Cette prophétie, que le légendaire Baba Allauddin Khan, en larmes, adressa en 1962 à V.G. Jog à la fin du concert de clôture célébrant son centième anniversaire, devait en tout point se réaliser; comme celle qui avait prédit à «Baba» la gloire à travers ses disciples.

Grâce à Pandit V.G. Jog, le violon a été intégré à l'univers de la musique hindousthanie (musique classique de l'Inde du Nord). V.G. Jog a accompagné les plus grands vocalistes du début du siècle: Fayaz Khan, Omkarnath Thakur, Bade Gulam Ali Khan, Ameer Khan, Kesar Bai, Hira Bai, Begum Akhtar. Il a joué en duo avec les meilleurs instrumentistes de son temps: Ali Akbar Khan (*sarod*), Ravi Shankar (*sitār*), Bismillah Khan (*śahnāī*), Hariprasad Chaurasia (flûte), et bien sûr aussi en solo. Ces innombrables rencontres musicales lui ont permis d'acquérir une connaissance unique des différents styles et écoles de la musique hindousthanie. Avec sa formidable maîtrise rythmique et son inépuisable inspiration mélodique, il a créé un style personnel, renommé pour la pureté de son expression des *rāga* et pour son pouvoir de communication. Pandit V.G. Jog a reçu les plus hautes récompenses de l'Inde, dont celle de la *Sangeet Natak Academy* en 1981 et le titre de *Padmabhusan* décerné par le Président de l'Inde en 1983.

Pourtant, après quarante ans de carrière, à soixante-cinq ans, V.G. Jog vient de quitter son violon classique pour un instrument d'un genre nouveau, le «violon-javārī».

La naissance de cet instrument est l'objet de l'entretien au cours duquel Pandit V.G. Jog raconte les étapes de sa vie de musicien, l'avènement du violon dans la musique indienne, et parle du violon-javārī avec son inventeur, le luthier André Sakellarides. L'interview a été réalisé chez André Sakellarides par Georges Lindenmeyer.



Fig. 1: Pandit V.G. Jog jouant du violon-javārī d'André Sakellarides. Photo: G. Lindenmeyer, 1988.

Georges Lindenmeyer: En Inde, on se réfère toujours aux *śāstra* (textes traditionnels). Que disent-ils sur les instruments de musique?

Pandit V.G. Jog: Il y a la *vīṇā*, la *sarasvatī vīṇā*: c'est l'instrument traditionnel. Puis le *bīṇ*, le *surbahār*, le *sītār*, le *sarod*, la *śata-tantrī vīṇā*, divers instruments; mais le principal, c'est la *vīṇā*. Dans le Sud aussi, la *vīṇā* est l'instrument le plus réputé.

G.L.: Est-ce que, dans la tradition indienne, la musique instrumentale est aussi ancienne que la musique vocale?

P.V.G.J.: Oui. Il y a *gītām*, la musique vocale, *vadyam*, la musique instrumentale, et *nṛtyam*, la danse. D'abord la musique vocale, puis l'instrumentale, puis la danse. Ceux qui connaissaient la musique mais n'avaient pas les qualités vocales requises jouaient d'un instrument. Mais la première place en musique hindousthanie revient à la voix: *kantha saṃgīta*.

G.L.: Est-ce la même chose aujourd'hui?

P.V.G.J.: Non. Aujourd'hui, c'est l'inverse. Les gens ne comprennent plus la musique vocale traditionnelle. La musique instrumentale, avec ses effets rythmiques, est plus facile à comprendre. Les gens aiment le *sītār*, le *sarod*, les *tablā*. En musique vocale, il y a la question du texte. Il faut connaître les langues, comprendre la technique. Apprendre la musique instrumentale est plus facile. Mais après avoir appris à jouer d'un instrument, on comprend que le chant est encore mieux, et on se met à chanter.

G.L. : En Inde, les jeunes s'intéressent plus à la musique instrumentale. Mais est-ce que les instrumentistes apprennent les paroles des compositions ?

P.V.G.J. : Bien sûr, la règle était qu'il fallait passer par le chant. Donc les musiciens devaient connaître les langues. Ils devaient connaître aussi les styles traditionnels de musique vocale, *dhrupad*, *dhamār*, *khayāl*. Ils n'avaient pas à chanter en public, mais ils devaient passer par là : telle était la tradition. Maintenant, il y a le *khayāl*, le *ṭhumarī* ... Ainsi, par exemple, à Gwalior, c'est le *khayāl*, seulement le *khayāl*. En tant que musicien, vous devez connaître le *dhrupad*, mais en tant que représentant de l'école de Gwalior, vous ne chanterez que le *khayāl*. A Bénarès, ce serait le *ṭhumarī*. C'est que ces styles existent depuis deux à trois cents ans. Ainsi, aujourd'hui, pour le *ṭhumarī*, il y a deux écoles : Lucknow et Bénarès. En *khayāl*, Jaipur, Gwalior, Indore. En *dhrupad*, Udaipur, Jaipur. Ce sont les anciennes écoles de musique.

G.L. : Pouvez-vous nous dire de quelle école est la musique que vous jouez ?

P.V.G.J. : Eh bien, si vous m'interrogez sur mon éducation musicale, j'ai eu cinq gourous. Le premier fut Ganapat Purohit, avec qui j'ai appris l'harmonium pendant trois ans. Il était de la Bakre *gharānā*, c'est-à-dire de Jaipur ; puis Shankar Rao Athavale, disciple de Vishnu Digambar Paluskar, de Gwalior. Un autre de mes gourous fut V. Shastri, violoniste du Kannada (Sud indien). Mon gourou suivant fut S.N. Rathanjankar. C'était un grand musicien et un grand musicologue. Il était le disciple du plus grand des musiciens, Ustad Fayaz Khan, et du plus grand des musicologues, Pandit V.N. Bhatkhande. C'était l'Agra *ghraānā*. Puis j'ai rencontré Ustad Allaiddin Khan, le plus grand maître de la musique instrumentale indienne, en ce siècle. Il était de la Rampur *gharānā* et jouait du *sarod*. Au départ, Ustad Allaiddin Khan était violoniste. Pour apprendre la musique, il partit à Rampur. Il écrivit au Nabab de Rampur qui était très riche et qui avait de nombreux musiciens à sa cour. Allaiddin Khan, lui, était très pauvre. Le Nabab lui dit : « Ah ! Vous venez du Bengale pour apprendre la musique. Que savez-vous faire ? — Je suis violoniste. — Non, non, aucune chance. A moins que vous ne payiez votre Ustad ... Beaucoup d'argent, de l'or. — Mais je n'ai pas d'argent, je n'ai rien », et il se mit à pleurer. Le lendemain matin, comme le Nabab passait, Allaiddin Khan se jeta sous sa voiture. Le Nabab s'enquit : « Qui est-ce ? — C'est cet homme qui veut apprendre la musique. — Amenez-le ». Puis il demanda à Allaiddin Khan : « Comment vous appelez-vous ? — Je m'appelle Allaiddin Khan. — Que voulez-vous ? — Je suis venu pour apprendre la musique mais je n'ai pas d'argent. Et tous ces Ustads disent : 'A moins que vous ne payiez et que vous ne soyez mon disciple, je ne peux rien pour vous. Sortez !' ». Alors le Nabab dit : « Bon. Venez ce soir que je vous écoute ». Il vint au palais et joua devant le Nabab qui, enchanté, lui dit : « Bon, je prends à ma charge toutes les dépenses, et ce soir j'invite mon gourou et nous annoncerons que vous êtes le disciple de Vajir Khan ». Et pendant quinze ans, Allaiddin Khan se tint debout devant Vajir Khan à l'écouter travailler. Pas question de s'asseoir. Vajir Khan jouait du *bīn*. Ainsi, vous voyez, un violoniste écoutait du *bīn*. A cette époque,

Allauddin Khan ne jouait que de la musique populaire au violon. Ce n'était pas un grand violoniste. Juste pour gagner son pain et son beurre. Mais aujourd'hui il a formé les plus grands musiciens: Pandit Ravi Shankar, Ustad Ali Akbar Khan, Smt. Annapurna.

André Sakellarides: Était-il autodidacte au violon?

P.V.G.J.: Il a appris tout seul mais ne jouait pas de musique classique.

G.L.: Il vous a offert son propre violon, n'est-ce pas?

P.V.G.J.: Oui.

G.L.: Pouvez-vous nous raconter cette histoire?

P.V.G.J.: Je voulais apprendre cette musique. Je suis parti de chez moi sans argent, sans ticket, de Lucknow. Mon gourou était furieux. Que je sois allé chez un autre sans permission! La première fois que je rencontrai Baba, c'était en 1936, à Lucknow, lors d'un festival de musique. J'avais à peine seize ans. J'étais venu avec un musicien très connu. Dans la soirée, apercevant l'étui de mon instrument. Baba me dit: «Ah, vous jouez du violon? — Oui. — Quand est votre concert? — Mon concert sera pour le secrétaire et pour moi-même. Je suis seulement un étudiant». Baba était ravi que quelqu'un soit venu avec un violon. Il me dit: «Prends mon *sarod*, je prends ton violon». Et nous allâmes ainsi au lieu du concert. Baba se querellait avec tout le monde. Il y avait un célèbre tabliste de Lucknow, Abid Hussein Khan. Baba me dit: «Très bien. Je vais lui donner une leçon». Et il joua un *tāla* de treize ou quinze temps. Abid Hussein ne put jouer. Alors en plein concert, Baba s'écria: «Alors! Vous êtes un célèbre tabliste et vous n'êtes même pas capable de jouer le *thekā* (formule de base d'un *tāla*). Je vais vous apprendre»; il prit les *tablā* et joua, et les gens furent ravis. Il reçut cinq ou six médailles d'or, ce jour-là, et me dit en riant: «Ils n'y connaissent rien. J'ai reçu tellement de médailles d'or aujourd'hui». Le musicien qui m'avait amené était offusqué: «Pourquoi es-tu allé trouver Allauddin? Qui est cet Allauddin? Es-tu venu avec moi ou non? — Non, non, c'est un Ustad. — Il n'y a pas d'Ustad qui tienne. A partir de demain, si je te revois avec lui, gare à toi!» Mais Baba me dit: «Il faut que tu viennes à Maihar (son village)». Et en 1938, de Lucknow, je me rendis à Maihar. Il y avait Ravi Shankar et Ali Akbar Khan. Ravi Shankar était très heureux que je sois venu apprendre le violon. Quand Baba me vit, il dit: «Ah, tu es venu de Lucknow. Très bien. Combien de temps vas-tu rester? — Douze à quinze jours». Baba me conduisit dans une chambre et me donna une tasse de thé: «Voici ta chambre». A huit heures, il m'appela avec mon violon. Il était assis dans une véranda avec son *hūka* (nargilé): «Joue ceci (il chante) *Sa Ri Ga, Ri Ga Ma, Ga Ma Pa* ... Non, pas comme ça. Avec *mīnd* (en liant les notes par des glissandos). Tu es professeur au collège! Qu'est-ce que tu leur apprends? Allez, joue comme je te dis. — Non, Baba, cela m'intimide de jouer devant vous. Je ne peux pas jouer comme ça. — Tu dois travailler!». Le lendemain matin, il m'apprit une composition de Vajid Khan que je commençai à noter. Quand il me vit écrire, il éclata: «Prends tes affaires et sors d'ici. Tu ne peux pas

apprendre la musique comme ça. Si tu veux écrire, retourne dans ton collège. Je cessai donc de noter. Je travaillai la composition de Vajid Khan pendant huit ou neuf jours et la lui jouai.

Pour son centième anniversaire, Baba dit à Ravi Shankar: «Il faut pour cette occasion que tu m'amènes Jog». Entre-temps, j'étais devenu producteur à *All Indian Radio*, à Bombay. Et ainsi je retournai à Maihar. Il y avait Shanta Prasad, Nikhil Banerjee, Ali Akbar Khan, beaucoup de musiciens. J'étais l'invité d'honneur (Il rit). Voyez comme c'est drôle! En 1938, j'étais le dernier à jouer; et là, c'était en 1967 ou 1968, l'artiste principal. Dix mille personnes! Le concert fini, j'allai trouver Baba. Il pleurait. Il me dit: «J'ai écouté toutes tes compositions, tes *rāga*. Je suis très heureux. Maintenant, tu joueras du violon dans notre pays, Ravi Shankar du *sitār* et Ali Akbar Khan du *sarod*. Mais je suis très pauvre, je n'ai rien à te donner. — Baba, je ne veux rien de vous, mais je me souviens de 1938». Alors il envoya Ashish Khan, le fils d'Ali Akbar Khan, chercher son violon, celui-là même dont il avait joué devant le Nabab de Rampur. Et il m'offrit ce violon. Voilà l'histoire. Ainsi, Allauddin Khan, qui était un violoniste ordinaire, est un jour allé à Rampur où il a appris le *dhru-pad* et le *dhamār* d'un musicien traditionnel; et aujourd'hui, ses disciples Ravi Shankar et Ali Akbar Khan sont de grands noms de la musique. Qui était-ce? Un violoniste ordinaire. Mais il eut de bons maîtres dans sa vie; il a étudié le *sarod*, le *pakhāvaj*, les *tablā*. L'association avec des grands maîtres, ça aide, ça aide beaucoup.

G.L.: Maintenant, si vous voulez bien, nous parlerons du violon. Pourriez-vous nous dire comment il est arrivé en Inde et en quoi il convient à la musique indienne?

P.V.G.J.: Comme il n'y avait pas de *sārāṅgī* dans le Sud, le violon y fut adopté comme instrument d'accompagnement. Cela a commencé il y a 170 ans. Dans le Nord, il y avait le *sārāṅgī*. Le violon n'y était pas nécessaire. Il ne fit son apparition que vers 1920, dans la musique légère. Il n'y avait pas de place pour le violon dans la musique classique, ni en solo ni en accompagnement. C'est ce que j'ai pu observer.

G.L.: Quand avez-vous commencé à apprendre le violon?

P.V.G.J.: En 1935-36. A cette époque, Sundaram Iyer, le père de M.S. Gopalkrishnan (célèbre violoniste du Sud) appartenait à l'école de Vishnu Digambar Palushkar, qui était à Bombay. V.D. Palushkar l'avait amené à Bombay en 1915. Certains de nos musiciens ont étudié avec lui, par exemple Gajendra Rao Joshi ...

G.L.: Ah oui, il était très bon.

P.V.G.J.: Très bon, mais il n'avait pas de technique. Il était parfait en *laya* (tempo) et en *śūra* (justesse mélodique) et pouvait interpréter certains *rāga*, mais la technique lui manquait. Et tout le monde disait: «Le violon va pour la musique du Sud, pas pour celle du Nord».

Quand je suis arrivé à Lucknow, comme professeur au collège de musique Bhatkhande et élève de son principal directeur, S.N. Rathanjankar, je fus chargé de créer une classe de violon.

G.L.: Pour la musique classique?

P.V.G.J.: Oui, et vous serez étonnés, les étudiants étaient extrêmement intéressés. Ils avaient vingt-quatre, vingt-cinq ans, j'en avais dix-neuf. Qui était le professeur et qui était l'élève, c'était la question. Mais ils aimaient beaucoup le violon. Gourou Rathanjankar me dit: «Il faut aussi que tu écrives un livre sur le violon. Nous sommes la seule école de musique en Inde, et les étudiants veulent un livre». Et j'écrivis ce «*Behala Shiksha*» («Apprendre le violon»). J'avais des problèmes avec la technique de l'instrument. Qu'enseigner aux étudiants? Je demandai conseil à Rathanjankar mais il me dit de faire à mon idée. J'avais commencé à écouter de la musique occidentale quand j'étais à Bombay. Je pouvais améliorer le coup d'archet. Mais pour rendre les *rāga* ... quel doigté employer, pourquoi se servir de ce doigté-ci et pourquoi pas de celui-là? Puis on en vint à tirer des conclusions.

Et peu à peu, nos plus célèbres musiciens commencèrent à utiliser le violon comme instrument d'accompagnement. Et je commençai mes récitals à la radio. Quarante-cinq à cinquante minutes qui, petit à petit, devinrent des concerts d'une heure et demie à deux heures. On commença à faire appel à moi pour les festivals d'Allahabad, de Lucknow, de Calcutta, et je me mis à jouer en duo (*jugalbandī*) avec Bismillah Khan, Ravi Shankar, Ali Akbar Khan. Les radios me réclamaient: Lucknow, Delhi, Peshawar, Nagpur, etc.

Maintenant, j'aimerais dire une chose à propos du violon-*javārī*. Il y avait un Nabab, de l'Etat de Ajaygarh, Ajay Maharadja. Il était musicien. Il construisit un violon à cordes sympathiques, la *tantrī vīṇā*. Il fit cela avec les bois de sa propre forêt. J'avais aussi la même idée. J'ai gaché une dizaine de violons. Des violons ordinaires. Je mettais des cordes sympathiques sur un chevallet séparé. Le Nabab avait mis les vingt-deux *śruti* (tons et microtons de la musique indienne selon certains théoriciens). Le Nabab m'offrit son violon. J'en jouai une fois à la radio, *Rāga Todī*. Mais pour accorder, mon Dieu! ... de deux à trois heures. Alors j'ai pensé que je ne pouvais pas jouer sur cet instrument. Mais l'idée était là. J'ai même acheté un *sāraṅgī* de Meyrout pour vingt roupies. Mais la technique du *sāraṅgī* est différente. Aussi, quand j'ai vu ce violon-*javārī* et que Georges m'a dit: «Il vient de France, c'est un de mes amis qui l'a fait», je l'ai accordé et je lui ai dit: «C'est un nouvel essai; c'est très bien. Lorsque tu iras en France, j'aimerais que tu me ramènes un violon comme ça et voir comment il sonne». Et cela fait un an maintenant que je n'ai plus touché mon propre violon. Au début, j'ai eu un problème d'adaptation, mais maintenant ça y est.

G.L.: Quel était le problème?

P.V.G.J.: L'accord, cinq cordes au lieu de quatre, et la touche plus large.

G.L. : Quel est l'avantage de la cinquième corde ?

P.V.G.J. : J'ai maintenant une octave au-dessous de la tonique principale.

G.L. : André, qu'est-ce qui se passe quand on ajoute une cinquième corde ? On gagne en tessiture, mais est-ce qu'on perd quelque chose ?

A.S. : On ne perd rien. On change quelque chose. On gagne une quinte dans le grave. Cet instrument a la tessiture d'un violon plus celle d'un alto. Je voulais faire un instrument avec une autre sonorité. Car il ne sonne pas du tout comme un violon, même s'il ressemble à un violon.

G.L. : Il sonne différemment à cause de la forme ou à cause des cordes sympathiques ?

A.S. : Tout joue. Le nombre de cordes, la structure, l'épaisseur, la forme du ventre. J'ai fait une nouvelle forme. La caisse est légèrement plus grande que celle d'un violon, mais la longueur des cordes, les écarts sont les mêmes que sur un violon classique,

P.V.G.J. : Comment cette idée vous est-elle venue ?

A.S. : C'est une longue histoire. J'ai commencé par faire des instruments destinés à la musique folk. Je voulais faire un violon adapté aux musiques modale, traditionnelles, du Moyen-Orient, et pour moi le sommet de ce genre de musiques était la musique indienne. Je jouais de la vielle à roue. J'aimais jouer des instruments à l'archet et je sentais que pour ce genre de musique, il y avait peut-être quelque chose à changer au violon classique, en allant vers la *gadulka* bulgare ou la *lira* grecque. J'ai ensuite rencontré Georges, puis vous et d'autres musiciens indiens. Et j'ai transformé l'instrument en fonction de la manière indienne de jouer : la crosse, le système d'accordage.

G.L. : A ce propos, un détail me semble très important. Le premier violon de votre production que j'ai eu n'avait pour accorder les cordes sympathiques que des chevilles. A chaque changement de *rāga*, c'était un problème. Puis vous avez trouvé ce système de tendeurs.

A.S. : J'étais bien sûr conscient de cette difficulté et je me disais : « Même si je faisais le plus bel instrument du monde, avec le plus beau son du monde, s'il est trop difficile à accorder, personne n'en jouera ». Il me fallait trouver un moyen, et j'ai adapté ces tendeurs et fait une série de violons avec ce système, qui fonctionne bien.

P.V.G.J. : Que pensez-vous de la disponibilité de vos instruments ? Pour les étudiants d'autres pays, comment leur fournir des instruments ? C'est aussi nécessaire.

A.S. : Bien sûr. Il faut que je trouve un moyen de les faire à un prix accessible pour l'Inde.

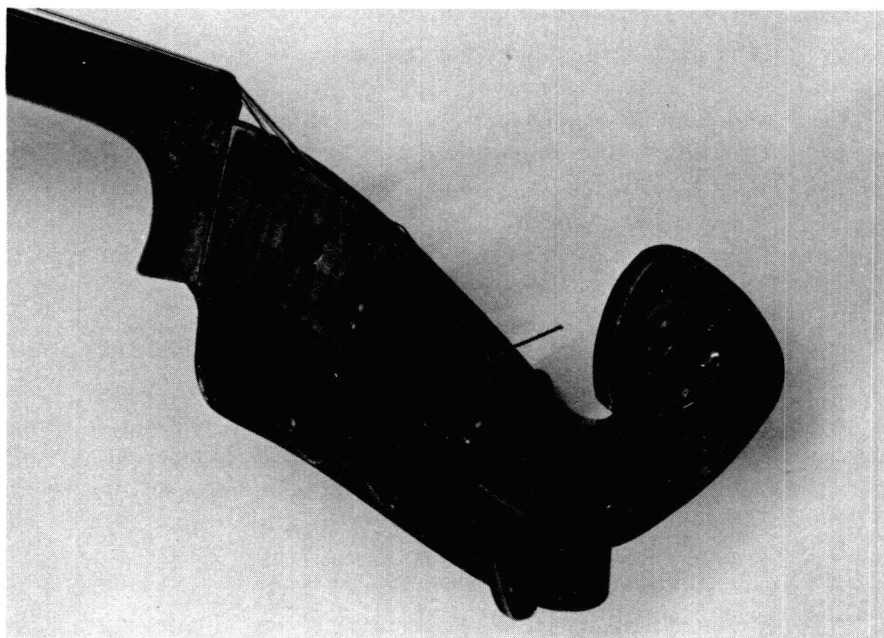


Fig. 2: Crosse du violon-*javārī*. Photo: G. Lindemeyer, 1988



Fig. 3: Cordier chevalet et *javārī* du violon-*javārī*. Photo: G. Lindenmeyer, 1988.

G.L.: Ce que l'Inde devrait faire, c'est inviter André à venir là-bas pour enseigner la fabrication du violon-*javārī*.

A.S.: Cela prendrait beaucoup de temps.

G.L.: A ce propos, combien vous a-t-il fallu de temps pour devenir luthier et par quel cheminement cela s'est-il produit?

A.S.: Au début, je jouais de la musique folk et faisais des instruments qui lui étaient destinés. J'avais vingt ans. C'était vers 1976. Certains musiciens commençaient à s'intéresser aux cultures traditionnelles.

G.L.: Je crois que c'était le début d'une ouverture à d'autres cultures et à d'autres musiques.

A.S.: Et une redécouverte de notre propre culture et de notre propre musique. On faisait des dulcimers et on réalisa que nous avions l'épinette qui était pratiquement identique. Donc je faisais des épinettes, des vielles à roue et, petit à petit, des instruments «ethniques» que je transformais. C'est ainsi que j'ai commencé à faire des violons-*javārī* ou plutôt des instruments qui allaient dans cette direction. Et maintenant je fais principalement des quatuors, ce qui est quand-même assez bizarre, car normalement il faut commencer à l'école, avec des maîtres, et avoir une éducation très stricte si l'on veut faire des violons, des violoncelles et des altos. Mais c'est ce que je fais, avec cependant un état d'esprit très différent. C'est vraiment une création, spécialement pour les altos.

G.L.: Avec qui avez-vous appris?

A.S.: J'ai appris pendant huit mois la sculpture sur bois. C'est la seule formation technique que j'ai reçue. Sinon, j'ai appris en regardant, en parlant, et en faisant des erreurs.

P.V.G.J.: La pratique ... Est-ce que vous utilisez un bois spécial pour le violon-*javārī*?

A.S.: Non, j'utilise les mêmes bois que pour un violon classique. Mais j'ai fait des essais avec le noyer et le cèdre rouge, qui sont très intéressants.

G.L.: Dans quel sens?

A.S.: C'est plus facile à travailler et cela permet peut-être de faire des violons moins chers. De plus, ces bois donnent un son très doux.

G.L.: A propos de son doux: souvent en Inde les violons ne sont pas très bons et le son manque de douceur. Et, *Guruji*, vous avez accompagné de très grands chanteurs. Mais aujourd'hui on ne voit jamais de chanteurs accompagnés d'un violon et on ne parle même pas de cette possibilité du violon.

P.V.G.J.: Le problème, c'est la qualité des instruments. Quand je suis venu pour la première fois en Europe, ah! ces cordes! Mais chez nous, qu'avons nous?! On n'a même pas idée! Comme producteur, j'ai vu tellement de violonistes! Les marchands m'appellent: «Venez, j'ai un violon à vous montrer».

Et le lendemain, on trouve un violon fendu, la touche inutilisable, et valant de 650 à 700 roupies, c'est le prix d'un violon, chez nous. Un bon *sitār* coûte 900 roupies.

A.S.: Il faut donc trouver le moyen de faire un violon qui ne coûte pas plus que cela.

G.L.: Cela fait 500 francs français. Que veut dire *javārī* exactement?

P.V.G.J.: «Vibrations». C'est ce que donne le *tānpūrā*. Quand on glisse un fil entre le chevalet et la corde, cela fait «friser» la corde en produisant plus d'harmoniques. On entend la tonique, puis la tierce majeure, puis la quinte, et ainsi toutes les harmoniques.

G.L.: Pourquoi les musiciens indiens sont-ils tellement intéressés par les cordes sympathiques et pas les Occidentaux?

A.S.: Il y en a qui s'y intéressent mais aujourd'hui, on ne peut changer le violon d'un millimètre sans se faire tuer.

G.L.: Je crois qu'une des raisons est que dans la musique occidentale, on produit les harmoniques à partir d'accords, selon les règles de l'harmonie tonale. Tandis qu'en musique indienne il n'y a pas de polyphonie, on reste dans le *rāga*. Donc l'instrument qui fait entendre les harmoniques des notes d'un *rāga* produit un effet très agréable.

A.S.: Le problème est qu'on ne sait pas produire ces harmoniques, qui ne sont compatibles qu'avec un certain type de musique.

G.L.: Dans la musique occidentale, il y a la viole d'amour qui a des cordes sympathiques. Mais votre violon-*javārī* est différent.

A.S.: Très différent. Il a cinq cordes principales, contre sept pour la viole d'amour, et elles sont accordées en quarts et quintes au lieu de tierces et de quarts. La viole d'amour est un instrument très lourd, qui se désaccorde constamment. Et puis il y a le système de tendeurs des cordes sympathiques et surtout le chevalet-*javārī*, séparé du chevalet principal. C'est un chevalet plat, friant. C'est exclusivement indien et inconnu ici.

G.L.: Avez-vous définitivement adopté ce violon-*javārī*?

P.V.G.J.: Depuis un an, je ne joue que de ce violon. Au début, il faut travailler beaucoup. Ensuite viennent les résultats. C'est comme un nouveau-né. Maintenant des amis, des étudiants, des musiciens me disent qu'il y a là quelque chose, un son particulier. Je veux en parler, le présenter à Bombay, à Calcutta. Les musiciens devraient s'y intéresser. Ils peuvent comprendre. C'est ce que je souhaite.

Propos recueillis par
Georges Lindenmeyer

Discographie de Pandit V.G. Jog*

- | | | | |
|-----|-------|--|--------------------------------|
| 1. | s.d. | Violon solo, avec Ahmedjan Thirakwa (<i>tabla</i>)
Râga Jog, Râga Sagar | (EMI)** |
| 2. | 1949 | Accompagnement de Pandit Omkarnath Thakur (chant)
Râga Devgiri Bilaval | (EMI) |
| 3. | 1951 | Accompagnement de Dr S.N. Rathanjankar (chant)
Râga Yamini Bilaval | (EMI) |
| 4. | 1956 | Accompagnement de Manik Varma (chant)
Râga Jogkauns | (EMI) |
| 5. | s.d. | Violon solo, avec Afaq Hussein Khan (<i>tabla</i>)
Râga Shyam Kalyan, Râga Desh, Dhun | EASD 1352
(EMI) |
| 6. | 1962 | Duo avec Bismillah Khan (<i>shahnai</i>),
Shanta Prasad (<i>tabla</i>)
Râga Jaunpuri, Râga Bhairavi,
Râga Maru Bihag | EALP 1272
(EMI) |
| 7. | 1973 | Duo avec Bismillah Khan (<i>shahnai</i>),
Madav Indorkar (<i>tabla</i>)
Râga Kedar, Râga Chandrakauns | EASD 1299
(EMI) |
| 8. | 1974 | Duo avec Bismillah Khan (<i>shahnai</i>),
Mahapurush Mishra (<i>tabla</i>)
Râga Bahar, Râga Jayjayvanti | EASD 1322
(EMI) |
| 9. | 1976 | Duo avec Bismillah Khan (<i>shashnai</i>),
Kanai Dutt (<i>tabla</i>)
Râga Durga, Râga Todi | ECSD 1262
(EMI) |
| 10. | s.d. | Duo avec Ali Hussein Khan (<i>shahnai</i>),
Mahapurush Mishra (<i>tabla</i>)
Râga Purya Kalyan, Râga Nand | (EMI) |
| 11. | 1982a | Duo avec Hariprasad Chaurasia (flûte)
Mahapurush Mishra (<i>tabla</i>)
Râga Hamsadhvani, Râga Jog, Kafi Hori | ECSD 2808
(EMI) |
| 12. | 1982b | Violon solo, avec Swapan Choudhury (<i>tabla</i>)
Râga Adana, Râga Jhinjhoti, Poorvi Dhun | ECSD 41501
(EMI) |
| 13. | 1983 | Duo avec Jnan Prakash Ghosh (harmonium) | (EMI) |
| 14. | 1985 | Violon solo, avec Ghulam Abbas (<i>tabla</i>)
Râga Khamaj | SP 83388
(Chhanda
Dhara) |
| 15. | 1987 | Duo avec Brij Bhusan Kabra (guitare),
Anand Gopal (<i>tabla</i>)
Râga Ragesvari, Râga Khamaj, Râga Hamsadvani,
Râga Barwa (chanté par Vijay Kichlu) | SP 83388
(Chhanda
Dhara) |

* La transcription des termes hindis apparaît ici selon l'orthographe indienne courante adoptée sur les disques, et non selon l'usage académique.

** 1-14: microsillons; 7, 8, 11, 13: aussi sur cassette; 15: disque compact.